SANJA IVEKOVIĆ

MEETING POINTS: EARLY PERFOR-MANCES

cicus
exposiciones

cicus
exposiciones

SANJA IVEKOVIĆ

MEETING POINTS: EARLY PERFOR-MANCES

CICUS / Sala Casajús Calle Madre de Dios, 1. 41004 Sevilla
16 septiembre / 26 noviembre / 2021 **September 16th / November 26th / 2021**
www.cicus.us.es

SANJA IVEKOVIĆ

MEETING POINTS: EARLY PERFORMANCES

Universidad de Sevilla
Rector / President of the University Miguel Ángel Castro Arroyo
Director General de Cultura y Patrimonio / General Director of Culture and Heritage Luis Méndez Rodríguez
Director del Secretariado de Patrimonio / Director of Heritage Secretariat Luis F. Martínez-Montiel

CICUS
Jefa de Servicio / Head of Service Rosario Cornejo Muñoz
Gestión y producción de exposición / Exhibition Management and Production Domingo González Lavado

Exposición / Exhibition
Comisario / Curator Mira Bernabeu
Montaje / Installation Otto Pardo, Esteban Guzmán e Isidoro Guzmán
Rotulación e impresión digital / Lettering and digital print Trillo Comunicación Visual

Catálogo / Catalogue
Textos / Texts Ivana Bago / Mira Bernabeu
Diseño gráfico / Graphic Design Estudio Manuel Ortiz
Impresión y encuadernación / Printing and Binding Imprenta Sand

Proyecto en colaboración con la galería 1 Mira Madrid
Project in collaboration with Gallery 1 Mira Madrid

ISBN: 978-84-472-2293-3 / Depósito legal: SE 1635-2021

Agradecimientos
A Sanja Iveković,
a Ivana Bago,
a la galería 1 Mira Madrid,
a Luis Méndez y
Luis F. Martínez-Montiel.

Acknowledgements
Sanja Iveković,
Ivana Bago,
Gallery 1 Mira Madrid,
Luis Méndez and
Luis F. Martínez-Montiel.

El Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) se ha caracterizado desde sus inicios por dar cabida a múltiples y variados recursos artísticos, atendiendo a una reflexión constante sobre la contemporaneidad. Al mismo tiempo, se ha apostado por mostrar a la comunidad universitaria y al público, las diferentes vías de la praxis cultural, la percepción y la recepción del arte, así como las nuevas elaboraciones críticas que han conformado las diversas practicas artísticas.

Una de las artistas para entender la evolución de las tendencias artísticas internacionales es Sanja Iveković (Zagreb, 1949), quien formada en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, inicio su carrera en los setenta con un posicionamiento subversivo que indagaba en las interacciones entre lo político y lo privado. Vinculada a la Nueva práctica artística, constituyó una de las primeras artistas conceptuales en la Yugoslavia de los setenta, intentando democratizar el contexto artístico con actuaciones

The University of Seville Center for Cultural Initiatives (CICUS in Spanish) has been known from the beginning for its interest in several and different artistic resources, paying attention to a constant reflection about contemporaneity. At the same time, showing different ways of cultural praxis, perception and reception of art to the university community and the general public has been supported, as well as new critical works which have been part of the different artistic practices.

One of the artist to get to know the evolution of international artistic trends is Sanja Ivekovic (Zagreb, 1949), who took part in the Fine Arts Academy of this city. She started her career in the 1970's with a controversial position which was developed in the political and private areas. Related to the new artistic practice, she was one of the first conceptual artist in Yugoslavia during the 70's. She tried to make accessible the artistic context through public performances

públicas en la calle. Iveković destaca por una obra heterogéna que se vale de la fotografía, la perfomance, el vídeo y la instalación, a través de los que reflexiona críticamente sobre el posicionamiento de la mujer en el ámbito del arte feminista, la influencia de los medios de comunicación, la ideología de la representación y la política del poder.

La exposición acerca al visitante a algunas de las más importantes acciones y performances de esas primeras décadas permitiendo conocer su activismo político y la confrontación entre los espacios públicos y privados, destacando tanto por su interés estérico como por el histórico que indudablemente posee. Pensamos que es una buena oportunidad para poner de relieve el compromiso de la Universidad de Sevilla con el patrimonio contemporáneo, acercando al publico sevillano a una de las artistas internacionales más destacadas, a la que agradecemos su generosidad, así como el exhaustivo trabajo de comisariado de Mira Bernabeu, que ha seleccionado permite conocer la crítica de una de las artistas más incisivas de las últimas décadas, una de las primeras mujeres de Europa del Este en abrirse camino en el contexto artístico internacional.

in the streets. Ivekovic stands out because of a diverse work which uses photography, performance, video and installation, through which she reflects from a critical point of view about women role in feminist art, the influence of mass media, the ideology of representation and power politics.

The exhibition approaches visitors to the most important actions and performances of those first decades, which allows to get to know about her political activism and the confrontation between the public and private spheres, pointing out her aesthetic and historical interest, which she clearly has. We believe it is a good opportunity to highlight the commitment of the University of Seville regarding contemporary heritage, approaching Sevillian public to one of the most important international artist. We are thankful for her generosity, as well as the extensive commission selected by Mira Bernabeu, which enables to discover the critics of one of the most incisive artists of the last decades, one of the first women from East Europe who leads the way on international artistic context.

Luis Méndez Rodríguez
Director general de cultura y patrimonio
Universidad de Sevilla

SANJA IVEKOVIĆ

MEETING POINTS: Early performances

Mira Bernabeu

En esta ocasión y bajo el título *MEETING POINTS: Early performances* la muestra reúne las primeras *performances* realizadas por la artista entre los años 1977 y 1979, seis trabajos en los que la artista interactúa tanto con el espacio en el que realiza la acción, como con el público y los diferentes aparatos eléctrónicos que utiliza. Los lugares en los que transcurren sus acciones, tales como el despacho de una galería, habitaciones conectadas, espacios vacíos, etc. no son únicamente los lugares físicos en los que realiza sus *performances*, sino que forman parte de su desarrollo y determinan la naturaleza del mismo, convirtiéndose así en elementos principales. En estas *performances* el público es también un agente activo; bien por su reacción espontánea, bien por la respuesta que la provocación de la propia artista produce, a través del contacto físico con ellos, de una conversación o guiándoles por el espacio en el que tiene lugar la acción. En sus obras también destaca la utilización de elementos audiovisuales –tecnologías incipientes en aquel momento– tales como

The exhibition *MEETING POINTS: Early performances* brings together the artist's first performances, executed between 1977 and 1979; six works in which the artist interacts with the specific space around her, the spectators and diverse, for the time, new technologies. The locations in which her actions take place, such as a gallery office, connected rooms, empty spaces, etc. are not only physical spaces in which she realizes her performances, they are key elements in the development of each work and determine their final nature. In these performances the public is also an active agent, their spontaneous reactions or responses to the artist's interaction through physical contact, conversations, or by guiding them through the performance space. The use of audiovisual elements stands out in Iveković's work, monitors and closed-circuit television sets, amplifiers,

monitores y circuitos cerrados de televisión, amplificadores, grabadoras y reproductores de sonido, con los que la artista establece distintos niveles de diálogo con el espectador, despertando reacciones a través de un juego de seducción directo y descarado. En definitiva, el conjunto de estas primeras *performances* proporciona un acercamiento a los intereses de la artista en el momento y sirve para revisar los de todos aquellos artistas que experimentaron con las propuestas más conceptuales y la utilización de las nuevas tecnologías en la década de los 70.

Sanja Iveković nació en 1949 en Zagreb, en donde trabaja y vive actualmente. Estudió en la academia de Bellas Artes de Zagreb de 1968 a 1970, donde adquirió una gran popularidad gracias a sus primeros trabajos conceptuales feministas. Pionera en el empleo del vídeo, el fotomontaje y la *performance*, su práctica inicial se inscribió en la «Nova Umjetnička Praksa» (Nueva Práctica Artística) de los 70, una generación de artistas de la antigua Yugoslavia que cuestionó el papel del arte en la sociedad y luchó por la democratización del espacio artístico abandonando las galerías y tomando las calles a través de la *performance* y el uso de materiales baratos y accesibles. Haber vivido y trabajado en un contexto político turbulento durante tantos años llevó a la artista a cuestionar las estructuras sociales, las políticas de género y la

recorders and sound players - emerging technologies at the time - with which the artist establishes different levels of dialogue with the spectator, evoking reactions through a game of direct and brazen seduction. Ultimately, the juxtaposition of these early performances proportions an approximation to the artist's interests at the time as well as those of all artists who experimented with more conceptual approaches and used new technologies in the 1970s.

Sanja Iveković was born in 1949 in Zagreb, where she currently lives and works. She studied at the Zagreb Academy of Fine Arts from 1968 to 1970 and became widely known for her early feminist conceptual work. A pioneer in video, photomontage and performance, her early practice was associated with the 1970's "Nova Umjetnička Praksa" (New Art Practice), a generation of artist in Yugoslavia who questioned the role of art in society and strove to democratize the artistic space by abandoning galleries and taking to the streets through performances and the use of cheap, accessible materials. Living and working in a turbulent political context for many years brought forth questions regarding

identidad. El punto de partida de Iveković ha sido su propia vida y su posicionamiento social como mujer, interesándose siempre por la influencia de los medios de comunicación masivos y las políticas de poder en el contexto del socialismo y la sociedad postsocialista.

social structures, gender politics and identity. Iveković's point of departure has been her own life and social position as a woman, always interested in the influence of the mass media as well as the politics of power in the contexts of socialist and post-socialist society.

Obras / Works

1 Inaugurazzione Alla Tommaseo / Opening At The Tommaseo, 1977
26 fotografías B/N + 1 foto dibujo / B/W 26 photos + 1 photo drawing
18 x 24 cm / 26 x 26 cm / Edición / Edition: 5 + 2 AP

2 Inter Nos / Between Us, 1977
3 fotografías B/N + 1 foto dibujo + 1 foto texto + 1 vídeo / 3 B/W photos + 1 photo drawing + 1 photo text + 1 video
40 x 26 cm / 26 x 26 cm / 60 min, B/N, sonido / B/W, sound / Edición / Edition: 5 + 2 AP

3 Meeting Points, 1978
8 fotografías B/N + 1 foto dibujo + 1 foto texto + 2 vídeo / 8 B/W photos + 1 photo drawing + 1 photo text + 2 video
40 x 26 cm / 26 x 26 cm / 2 monitores verticales, 30 min, color y sonido / vertical monitors, 30 min, color, sound

4 1. Beogradski Performans / 1st Belgrade Performance, 1978
8 fotografías B/N + 1 foto dibujo + 1 foto texto / 8 B/W photos + 1 photo drawing + 1 photo text

5 Meeting Point, 1978
Vídeo / 6 min, B/N, sonido / Video / 6 min, B/W, sonido

6 Gallery Guide, 1979
13 fotografías B/N + 1 foto texto + 1 audio / 13 B/W photos + 1 photo text + 1 audio
40 x 26 cm / 26 x 26 cm / 18 min 42 seg / Edición / Edition: 5 + 2 AP



MEETING POINTS: Early performances

Ivana Bago

La exposición *MEETING POINTS: Early performances* se centra en una serie de *performances*, vídeos y acciones llevados a cabo por Sanja Iveković entre los años 1977 y 1979, en los que establecía una estructura relacional entre artista/obra/espacio y audiencia. El título de la muestra, *Meeting Points*, resulta particularmente oportuno, pues subraya el papel de la relacionalidad como hilo conductor de las piezas seleccionadas, un sentido que podría ampliarse para abarcar toda la práctica creativa de la artista en la década de los setenta, y hasta su trabajo actual. La obra de Iveković aspira, básicamente, a establecer relaciones y detectar puntos de tensión y convergencia entre diversas prácticas sociales y estéticas y sus actores. A través de estas líneas intentaré resaltar la especificidad de las obras seleccionadas para esta exposición, pero contextualizándolas, al mismo tiempo, dentro de la evolución de la práctica artística iniciada por Iveković tras licenciarse en la Academia de Bellas Artes de Zagreb.

The exhibition *MEETING POINTS: Early performances* focuses on a series of performances, videos and actions that Sanja Iveković made between 1977 and 1979, and in which she established a relational structure between the artist/artwork/artspace and the audience. The exhibition's title, *Meeting Points*, works well to foreground this relationality as a common thread of the selected works, but it could also be expanded to encompass the artist's entire practice during the 1970s, and even until today. Iveković's work is fundamentally concerned with establishing relations and detecting points of tension and convergence between various social and aesthetic practices, and their actors. The task of this essay will thus be to both highlight the specificity of the works selected for this exhibition and at the same time situate them within the development of Iveković's practice during the 1970s, since her graduation from the Zagreb Academy of Fine Arts.

Iveković se licenció en 1970 en la especialidad de Grabado, con una serie de estampas abstractas de gran colorido, inspiradas, probablemente, por New Tendencies, una corriente neoconstructivista internacional que en la década de los sesenta contribuyó con fuerza a configurar la neovanguardia artística surgida en la escena creativa de Zagreb. No se ha prestado demasiada atención al vínculo que existió entre New Tendencies y los artistas de la generación de Iveković activos en los años sesenta, seguramente por el radical corte histórico provocado por las revueltas estudiantiles del año 1968 en todo el mundo, que resonaron considerablemente en Yugoslavia, especialmente en Belgrado. Como sostiene Armin Medosch, la estética —esencialmente racional, constructiva y colectivista— de New Tendencies, que defendía el encuentro productivo del arte y la ciencia, no sintonizaba con el sentimiento rebelde, anárquico y anti-*establishment* del sesentayocho.[1]

De hecho, frente al ideal de «cientifización» del arte y el *ethos* colectivista de New Tendencies, en los años setenta, muchos artistas de la generación de Iveković dentro y fuera de Yugoslavia crearon obras conceptuales y de *performance* que ponían

1. Armin Medosch, *New Tendencies: Art At the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016).

Iveković graduated from the Academy's printing department in 1970 with a series of bright-colored, abstract prints that may have drawn inspiration from New Tendencies, an international neo-constructivist movement that had strongly shaped the neoavantgarde art scene in Zagreb during the 1960s. The link between New Tendencies and the artists of Iveković's generation active in the 1970s is not often examined, likely due to the sharp historical cut made by the 1968 global student uprisings, which had a significant reverberation in Yugoslavia, especially Belgrade. As Armin Medosch argued, the essentially rational, constructive, and collectivist aesthetics of New Tendencies, with its belief in the productive encounter of art and science, was at odds with the rebellious, anarchic, anti-establishment sentiment of 1968.[1]

Indeed, contrary to the New Tendencies' ideal of art's scientification and its collectivist ethos, during the 1970s many artists of Iveković's generation in Yugoslavia (and beyond) made conceptual and performance work that placed

1. Armin Medosch, *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016).

GALLERY GUIDE 1978

en primer plano el cuerpo o la subjetividad del artista, con frecuencia recurriendo al humor y la ironía o a gestos absurdistas. También la producción creada en los años setenta por Iveković está fuertemente marcada por la presencia de la figura de la artista, especialmente de su rostro, a menudo en primer plano. Sin embargo, en el caso de Iveković, más que irónico o expresionista, este «arte en primera persona»[2] mira a su supuesta antítesis: una aproximación sistemática, de base investigativa, ávida de explorar las nuevas tecnologías mediáticas y las formas en las que estas restringen y a la vez liberan el horizonte de la existencia finita del ser humano sobre la Tierra. Esa orientación conforma en su obra la permanencia de un vínculo con la estética «constructiva» de New Tendencies, y modifica los rasgos más obvios y característicamente post-noventayochistas, como la rebeldía contra las convenciones sociales y estéticas, la apropiación de los medios populares y la puesta en primer plano de la experiencia subjetiva, corporeizada.

Esa aproximación a la vez rebelde e investigativa, estaba ya muy presente en la primera exposición de Iveković, celebrada en 1970 en la Galería del

2. Expresión empleada por el crítico yugoslavo de arte Ješa Denegri al hablar de las prácticas artísticas que, en los años setenta, utilizaron la *performance* o el cuerpo del artista.

the artist's body or subjectivity to the forefront, often while deploying humor, irony, or absurdist gestures. Iveković's 1970s work is also strongly marked by the presence of the artist's figure, especially the presence of the artist's face, which often appears in close-up. Yet, rather than ironic or expressionist, this "art in the first person"[2] is in Iveković's case geared towards its supposed opposite: a systematic, research-based approach, eager to explore new media technologies and ways in which they both constrain and liberate the horizon of human finite existence in the world. Such an orientation forms a surviving link in her work to the "constructive" aesthetics of New Tendencies, and modifies the more obvious, and typically post-1968 traits, such as the rebelliousness against social and aesthetic conventions, the appropriation of popular media, and a foregrounding of the subjective, embodied experience.

The simultaneously rebellious and investigative approach is evident already in Iveković's debut show at the Student Center Gallery in 1970

2. This is the phrase used by Yugoslav art critic Ješa Denegri to describe artistic practices during the 1970s that employed performance or the artist's body.

Centro de Estudiantes de Zagreb. Ahí, una red de tubos de plástico retorcidos y coloreados creaba un entorno que llenaba todo el espacio expositivo, invitando al visitante a implicarse en la obra, atravesándola o, simplemente, jugando con ella. El uso de materiales industriales y la escenificación de la interacción del público son rasgos definitorios de la estética de New Tendencies, pero la estructura del entorno —que en lugar de regularse geométrica o matemáticamente, era aquí anárquica y lúdica—, junto con la forma aleatoria e irregular de los tubos, conferían a la instalación una vertiente decididamente post-noventayochista. La publicación que acompañaba a la exposición revelaba que su premisa de partida era la idea del dibujo y la línea como un elemento base con el que definir, no solo el arte, sino el cuerpo y el movimiento humanos en el espacio público. Iveković concibió un dibujo espacial, interactivo, evidenciando con ello su compromiso con un tipo de arte alejado del autosuficiente objeto bidimensional de la pintura o el grabado, para avanzar hacia una práctica que cobra sentido únicamente en relación con un espacio concreto y con quienes lo pueblan, en aquel caso, el espacio de la galería y el público de la muestra. Por la preeminencia dada a la línea como elemento base del arte y la pintura de los tubos en los tres colores primarios —amarillo, rojo y azul—, de aquella primera exposición de Iveković podría afirmarse

in Zagreb, where a network of colored and twisted plastic tubes created an environment that filled the entire space of the gallery, and invited visitors to manipulate it in order to pass through, or simply play with the work. The use of industrial materials and the staging of audience interaction are signature traits of the New Tendencies aesthetics, but the anarchic and playful, rather than geometrically or mathematically regulated, structure of the environment, together with the irregular and random shape of the tubes, gave the installation a decidedly post-1968 feel. The publication that accompanied the exhibition revealed that its grounding concept was the idea of drawing, and line as the base element that defines not only art but also the human body and movement in public space. Iveković designed an interactive, spatial drawing, thus making a clear commitment to an art that moved away from the self-sufficient two-dimensional object of painting or graphic arts, and towards a practice that gained meaning only when placed in relation with a concrete space and those who inhabited it, in this case the space of the gallery and the exhibition audience. By foregrounding the line as the base element of art, and by painting the tubes into three basic colors – yellow, red, and blue – with her first exhibition Iveković

que planteaba el interrogante sobre el potencial social del arte y los lenguajes formales y simbólicos con los que cuenta. Toda la práctica posterior de la artista podría entenderse como un conjunto de vías por las que continúa transitando en busca de respuestas a aquella pregunta elemental.

En la serie de intervenciones urbanas realizadas por Iveković a comienzos de los setenta, que incluye numerosos bocetos de intervenciones que nunca llegaron a materializarse, el espacio de la ciudad sustituye al de la galería, pero el foco en el establecimiento de relaciones, puntos de contacto, conexión y convergencia seguía siendo el tema principal. Así, en *Rainbow* (1971), un arco de neón unía la Galería de Arte Contemporáneo con la Iglesia de Santa Catalina, en Zagreb, marcando al mismo tiempo una conexión entre dos plazas públicas del casco histórico. En 1973 Iveković empezó a trabajar con vídeos, en 1975 con *collages* y materiales impresos y en 1976 con *performances*. No debemos, sin embargo, inferir que la adopción de esos nuevos medios supusiera un corte radical con su producción anterior. Su primer vídeo, *TV Timer*, realizado en colaboración con Dalibor Martinis durante el festival Trigon de Graz de 1973, incluía una serie de grabaciones callejeras de intervenciones e interacciones con viandantes, en las que se exploraba el concepto de tiempo. El propio medio

could be said to have posed the question about the social potentials of art and the formal and symbolic languages at its disposal. Her entire practice that followed can be understood as a series of ways in which she continued seeking answers to that elementary question.

In the series of urban interventions that Iveković made in the early 1970s, including numerous sketches for interventions that were not realized, the city space replaced that of the gallery, but the focus on establishing relations, points of contact, connection and convergence, was still the key theme. In the work *Rainbow* (1971), for example, a neon arch connected the Gallery of Contemporary Art and The Church of St. Catherine in Zagreb, while at the same time marking a passage between two public squares in the old town. In 1973, Iveković began working with video, in 1975 with collage and printed media, and in 1976 with performance, but the embracing of these new forms should not be seen as forming a radical cut in relation to what came before. Her first video *TV Timer*, made in collaboration with Dalibor Martinis during the 1973 Trigon festival in Graz, included a series of recorded street interventions and interactions with passers-by, all exploring the idea of time. The

videográfico adquirió notoriedad como una novedosa herramienta artística con la que era posible encarnar una idea subjetiva del tiempo, frente al tiempo «oficial» y supuestamente objetivo de los informativos de la televisión pública.

Entre 1974 y 1976, Iveković creó otras piezas de vídeo que ponían de manifiesto una tensión similar entre la imagen televisiva, tal y como venía servida por sus productores, y la imagen observada por la videocámara de la artista, siempre en busca del subtexto oculto tras los mensajes emitidos en discursos políticos, partidos de fútbol o anuncios publicitarios. En 1975, Iveković empezó a fijar su mirada inquisitiva en el otro lado de la cámara, presentándose ella misma no solo como *performer*, sino también como objeto de investigación. Algo que plantea ahora otra lectura posible de su hoy célebre serie de *collages Double Life* (1975), que yuxtapone imágenes encontradas en revistas femeninas con otras extraídas de los álbumes de fotos de la artista y contiene algunas de las primeras obras en las que se evidencia ese cambio de foco. Sin embargo, como ya hemos señalado, la tematización del yo por parte de Iveković no es sino una herramienta más en una investigación de lo general, que a partir de 1975 comenzó a centrarse más y más en la experiencia de ser —más bien de devenir— mujer en la Yugoslavia socialista.

medium of video was itself foregrounded as a novel artistic tool able to embody a subjective notion of time, in contrast to the "official" and supposedly objective time of public TV's news broadcasts.

A number of other video works made by Iveković between 1974 and 1976 staged an analogous tension between the TV image as framed by its producers and one observed by the artist's video camera, which sought after the hidden subtext of the messages communicated by the broadcast of political speeches, football matches, or commercials. Since 1975, Iveković has directed this inquisitive gaze at the other side of the camera and introduced herself as the object of research as much as one performing it. This is another meaning of her now famous series of collages *Double Life* (1975) which, by juxtaposing images from women's magazines with photographs from Iveković's personal albums, were among the first works to perform this shift of focus. However, as already noted, Iveković's thematization of self is here another tool in researching the general, which since 1975 became increasingly focused on the experience of being, or rather becoming, a woman in socialist Yugoslavia.

Como escribí en un texto anterior, las obras realizadas por Iveković en ese periodo, y expuestas en su segunda individual, *Documents 1949-76*, presentada en 1976 en la Galería de Arte Contemporáneo de Zagreb, no se centran únicamente en ese devenir mujer, también en el devenir *artista mujer*.[3] Si en su primera exposición de 1970 Iveković llenó el espacio expositivo de tubos de plástico interconectados, en esta lo cubrió de fotografías de mujeres de revistas populares, sobre las que superponía imágenes de su propia vida, con frecuentes referencias a su existencia como artista. Se trata de algo particularmente constatable en su serie *Tragedy of a Venus* (1975), donde las fotografías de Iveković se muestran en conexión con la «trágica» trayectoria vital de Marylin Monroe relatada por una publicación sensacionalista.

Todos esos antecedentes resultan de gran valor para comprender las obras de *performance* y vídeo que se presentan en esta exposición, comenzando por *Opening at the Tommaseo* (1977), una *performance* cuya primera versión, titulada simplemente *Opening*, se presentó en la inauguración de la individual de Iveković de 1976 en Zagreb. En aquella ocasión, Iveković recibió a los visitantes de pie, a la

3. Ivana Bago, «Sanja Iveković: Becoming a Woman Artist», en *Unknown Heroine,* editado por Lina Džuverović (Londres: Calvert 22), 49-64.

As I have argued in an earlier essay, Iveković's works made during this period and presented at her second solo exhibition – titled *Documents 1949-76* and organized at the Gallery of Contemporary Art in 1976 in Zagreb – are not only about becoming a woman, but also about becoming a *woman artist*.[3] If in her first exhibition in 1970 Iveković filled the exhibition space with interlaced plastic tubes, now she covered it with images of women from popular magazines, juxtaposed with images from her own life, with frequent references to her life as an artist. This is especially true in the series *Tragedy of a Venus* (1975), where Iveković's photographs are brought into connection with the "tragic" life of Marylin Monroe, as presented in one yellow press story.

All this forms an important context for understanding the performances and video works presented at the current exhibition, beginning with the performance *Opening at the Tommaseo* (1977). Its first version, titled *Opening*, was presented at the opening of Iveković's 1976 solo show in Zagreb. Iveković stood in the entrance hall of the exhibition space,

3. Ivana Bago, "Sanja Iveković: Becoming a Woman Artist," in *Unknown Heroine,* edited by Lina Džuverović (London: Calvert 22), 49-64.

SANJA IVEKOVIĆ





MEETING POINT 1978










INAUGURAZZIONE ALLA TOMMASEO OPENING AT THE TOMMASEO 1977



entrada a la sala, con la boca cubierta por una mordaza y un micrófono atado al pecho que transmitía el sonido de los latidos de su corazón por toda la sala. La exposición *Documents 1949-79* —que incluyó una serie de obras que «documentaban» la analogía entre representaciones visuales de mujeres y las de la vida de la artista— se inauguraba así con una documentación sonora del corazón de la artista. En esta *performance*, como en muchas otras posteriores de finales de los setenta, se recurrió a tecnología de audio (o, más tarde, de vídeo) para crear un insospechado «punto de encuentro» entre la artista y el público, que en este caso ponía en primer plano un dominio invisible y no verbal de afectos y emociones estereotípicamente tipificado como femenino. La escenificación, un año después, de *Opening at the Tommaseo* en Trieste daba un paso más en la individualización y documentación sistemática de ese encuentro: uno a uno, los miembros del público se encontraron «en privado», en la oficina de la galería, con la artista, cuyos latidos eran transmitidos mientras tanto en vivo por todo el espacio expositivo. Cada encuentro quedó fotografiado y los latidos registrados, y toda esa documentación acabó exponiéndose en la galería: la serie de fotografías de Iveković con cada uno de los visitantes, junto con la grabación de los latidos de la artista en cada uno de aquellos momentos.

her mouth taped over and a microphone that was tied to her chest and transmitted the sound of her heartbeats in the exhibition space as she encountered visitors arriving to see the show. The exhibition *Documents 1949-79* – which included a number of works that “documented” the analogy between the visual representations of women and the artist’s life – was thus launched with a sound documentation of the artist’s heart. In this performance, as in many others that followed during the late 1970s, audio (or later, video) technology was used to create an unexpected “meeting point” between the artist and the audience, in this case one that foregrounded the invisible, non-verbal domain of affects and emotions, stereotypically marked as female. *Opening at the Tommaseo*, performed in Trieste the following year, went a step further in individualizing and systematically documenting this encounter: each audience member met the artist “privately”, in the office space of the gallery, while the artist’s heartbeats were transmitted live in the exhibition space. Each encounter was photographed, the heartbeats recorded, and this documentation was later exhibited in the gallery: the series of photographs of Iveković and each individual visitor, accompanied by the corresponding sound recording of the artist’s heartbeat during each specific encounter.

Inter nos (1978) incorporaba, mediante tecnología, un nivel más de intermediación: el encuentro entre la artista y los miembros de la audiencia se llevaba a cabo ahora con un circuito cerrado y mudo de televisión. La artista y el visitante se comunicaban desde dos estancias distintas, mediante expresiones faciales y gestos que se transmitían en vivo en vídeo. La audiencia veía únicamente la imagen en vídeo del visitante, y no a la artista. Con ello, el orden de visibilidad se invertía en relación con el de las *performances* de *Opening*, pues aquí, la imagen no se centra en la reacción de la artista al encuentro, sino en la del visitante. Con todo, las dos series de *performances* comparten un hilo temático: el del espacio expositivo entendido como lugar de encuentro, socialización e interacción, mientras la tecnología, más que simbolizar la alienación de la sociedad industrial, es apropiada como una herramienta artística con la que representar una conexión interpersonal, afectiva.

1st Belgrade Performance (1978) otorga al comisario un papel significativo para comprender la posibilidad misma de encuentro entre la artista y la audiencia. Como el propio título indica, era la primera aparición de Iveković ante el público de Belgrado, con el comisario conduciéndola al interior del espacio expositivo; una vez ahí, Iveković caminaba en círculo en torno al centro de la sala, círculo que

Inter nos (1978) introduced another level of mediation by way of technology: the encounter between the artist and individual audience members now happened via a closed, soundless TV circuit. The artist and the visitor were in two separate rooms but communicated through facial expressions and gestures transmitted by the live video image. The rest of the audience could see only the live video of the visitor, and not the artist. In this way, the order of visibility was reversed in relation to the *Opening* performances, since now the focus was on the visitors' reaction to the encounter, and no longer the artist's. Still, a common theme remained: the gallery space was construed as a space of encounter, sociality and interaction, while technology, rather than being a symbol of alienation in industrial society, was appropriated as an artistic tool able to enact an affective, interpersonal connection.

1st Belgrade Performance (1978) introduced the curator as an important nod in construing the very possibility of encounter between artist and audience. As suggested by the title, this was the first time that Iveković appeared before the Belgrade audience, introduced by the curator who led her into the exhibition space. There, she first circled around the center, gradually enlarging

INTER NOS BETWEEN US 1978
(*Moments. A History of a performance in 10 Acts*. Museum für Neue Kunsten, Karlsruhe, 2012)



iba ampliando hasta acercarse al público que se alineaba a lo largo de las paredes. El comisario facilitaba la presentación y conversación de la artista con cada uno de los asistentes al acto. Finalmente, Iveković abandonaba el espacio, dejando al público a cargo de continuar la *performance*.

Todas las *performances* que acabo de describir revelan que Iveković concibe el espacio expositivo, no a la manera del cubo blanco neutro que hay que llenar de contenido, sino como un marco representacional cuya propia forma debe entenderse como contenido, que ella interpreta y escenifica como espacio de reunión, punto de encuentro. En *1st Belgrade Performance*, todos los elementos «añadidos», como el afecto connotado por los latidos de corazón en *Opening*, o los gestos y expresiones faciales en *Inter nos*, se eliminan para hacer que ese marco sea radicalmente visible y quede reducido a cinco elementos: el espacio expositivo, el comisario, la artista, el público y la inauguración de la exposición. De ahí que se trate de la *performance* que expresa con más claridad la apuesta de Iveković por lo que hemos dado en llamar «crítica institucional», presente en la producción de la artista desde comienzos de los setenta, que en *collages* como *Tragedy of a Venus* o *Women in Art – Women in Yugoslav Art* (1975) adopta una forma explícitamente feminista. Todas las demás *performances* de esta exposición examinan

the circle and moving towards the audience that stood along the gallery's walls. The curator then facilitated the artist's introduction and conversation with each audience member, after which Iveković eventually left the space, leaving the audience to continue the performance.

Each performance described thus far revealed Iveković's understanding of the gallery space not as a neutral white cube that is to be filled with content but rather a representational frame whose form should itself be understood as content, which Iveković interprets and performs as a space of encounter, a meeting point. In *1st Belgrade Performance*, all "added" elements, such as affect as signified by the heartbeats in the *Opening*, or gestures and facial expressions in *Inter nos*, are removed in order to make this framing radically visible, and reduced to five elements: gallery space, curator, artist, audience, exhibition opening. For this reason, this is the performance that most clearly shows Iveković's investment in what is usually called "institutional critique," which is present in Iveković's works since the early 1970s, and takes an explicitly feminist form in collages such as *Tragedy of a Venus* or *Women in Art – Women in Yugoslav Art* (1975). All other performances in this exhibition

1. BEOGRADSKI PERFORMANS 1ST BELGRADE PERFORMANCE 1978.
(*Moments. A History of a performance in 10 Acts*. Museum für Neue Kunsten, Karlsruhe, 2012)



las condiciones de la producción y presentación de arte, que es también el tema de varias de las obras realizadas por la artista en ese mismo periodo comprendido entre 1977 y 1979, como *Artist Working on Her New Piece in Her Studio* (1977). Iveković intervino además activamente en la modificación de esas condiciones, por ejemplo, con su implicación en *Podroom – Working Community of Artists*, una iniciativa artística independiente formada por Iveković y Martinis plasmada en la transformación del estudio de este último en Zagreb en un espacio gestionado por artistas y la redacción de un contrato dirigido a regular la relación entre el artista y la institución del arte.

En *1st Belgrade Performance*, la institución del arte y la posición del artista dentro de ella se formula explícitamente como tema, mientras la introducción del comisario resalta la figura, todavía novedosa, del «curador como creador» (y no mero organizador),[4] que se puso en primer plano a finales de los sesenta y durante la década de los setenta y que acabaría definiendo con fuerza el desarrollo futuro del arte contemporáneo global. Con su foco en el espacio galerístico como espacio para el encuentro, podría asimismo decirse que las *performances* de Iveković

4. Ver Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century* (Berkeley: University of California Press, 1998), 236.

examine the conditions of the production and presentation of art, which is also the theme of several other works that Iveković makes in this period, between 1977 and 1979, such as *Artist Working on Her New Piece in Her Studio* (1977). She also actively participates in changing these conditions, by her engagement in the independent artist initiative *Podroom – Working Community of Artists*, which Iveković and Martinis initiated by transforming Martinis's Zagreb studio into an artist-run space, and by designing a contract that was to regulate the relation between the artist and art institution.

In *1st Belgrade Performance* the art institution, and the artist's position within it, is most explicitly formulated as a theme, while the introduction of the curator foregrounds the still novel figure of "curator as creator" (and not simply organizer),[4] which came to the fore in the late 1960s and the 1970s, and which would come to strongly define the future development of global contemporary art. With their focus on the gallery space as a space of encounter, Iveković's performances could also be said

4. See Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century* (Berkeley: University of California Press, 1998), 236.

MEETING POINTS 1978
(*Moments. A History of a performance in 10 Acts*. Museum für Neue Kunsten, Karlsruhe, 2012)



anunciaban eso que en los noventa se conocería como «estética relacional». No obstante, más que el contenido del encuentro, a Iveković le interesa ante todo visibilizar su forma. Y, como pone de manifiesto la conspicua presencia de la intermediación tecnológica (en *Opening at the Tommaseo* e *Inter nos*) y curatorial (en *1st Belgrade Performance),* la sociabilidad en el seno de la institución del arte, y del mundo del arte en general, no remite precisamente a la idea de la reunión espontánea y relajada, sino a la de un encuentro meticulosamente organizado y constreñido por ciertas convenciones (después de todo, todas las formas de sociabilidad lo están). En *Meeting Points* (1978), escenificada durante una residencia realizada por la artista en Western Front, Vancouver, se representa incluso como un encuentro fallido, indefectiblemente marcado por la brecha existente entre la concepción de la pieza por parte de la artista y su plasmación y recepción. Aquí, la tecnología de grabación —o, por expresarlo en términos más amplios, el propio medio representacional del arte— vuelve a desempeñar un papel crucial.

Iveković grabó en vídeo el espacio vacío de la galería y marcó en el suelo veintiocho «puntos» en los que se detendría para efectuar algunos de los gestos socializadores típicos de la interacción entre una artista y su público en la inauguración de una exposición: estrechar manos, conversar, sen-

to presage what would in the 1990s be called "relational aesthetics." However, Iveković is more interested in making visible the very form of encounter, rather than in its actual content. Also, as revealed by the conspicuous presence of technological (in *Opening at the Tommaseo* and *Inter nos*) and curatorial (in *1st Belgrade Performance)* mediation*,* sociality within the art institution and, by extension, the art world, is hardly conceived as an easy-going, spontaneous encounter but one that is highly orchestrated and bound by certain conventions (which, after all, mark any other form of sociality). In *Meeting Points* (1978), performed during the artist's residency at Western Front in Vancouver, it is even staged as a failed encounter, always marked by the gap between the artist's conception of the piece and its realization or reception. Here, the recording technology – or, more broadly, the very representational medium of art – again plays a key role.

Iveković made a video recording of the empty gallery space, whose floor she marked by a twenty-eight "points" at which she stopped to make certain socializing gestures expected in the interaction between artist and audience at the exhibition opening: shaking hands, talking, sitting

INAUGURAZZIONE ALLA TOMMASEO OPENING AT THE TOMMASEO 1977



tarse, fumar un cigarrillo… Ya en la *performance*, proyectó el vídeo y recreó sus movimientos y comportamiento iniciales en presencia de la audiencia, generando con ello una especie de tensión entre el «original» y la «copia», con el original resultando ser, paradójicamente, una reproducción tecnológica realizada antes del evento «real». Parecida lógica muestra *Gallery Guide* (1979), donde la *performance* tiene lugar en ausencia física de la artista y es ejecutada por el público, a cuyos miembros se ha hecho entrega de unos auriculares con un audio en el que la artista describe el espacio expositivo, realizado con antelación por ella misma. De nuevo, al negar la idea de la galería como cubo blanco y neutro, la guía de Iveković lleva la atención del visitante hacia los detalles más banales del espacio físico de la galería, incluyendo los puntos de enchufe, el número de agujeros y clavos que puedan detectarse en las paredes o las inscripciones en las tuberías de los radiadores.

La vídeo-*performance Meeting Point* (1978), incluida también en esta exposición, es otro recordatorio de que la disección emprendida por Iveković de la institución del arte, lejos de limitarse a la idea literal del espacio expositivo y sus infraestructuras, aborda además el concepto mismo de representación visual. El vídeo fue realizado meses antes de la representación de la *performance Meeting Points*

down, smoking a cigarette. During the actual performance, she screened the video while recreating her initial movement and behavior in the presence of the audience, creating a sort of tension between the “original” and “copy,” whereas the original appears, paradoxically, as a technological reproduction made in advance of the “authentic” event. Similar logic defines *Gallery Guide* (1979), where the performance takes place in the physical absence of the artist and is executed by the audience, who are given headphones with the audio description of the gallery space made in advance by the artist. Once again, negating the idea of the gallery as a neutral white cube, Iveković’s guide brings the visitor’s attention to the most banal details of the physical space of the gallery, including the positions of plug and socket, the number of holes and nails that can be detected on the walls or the letter markings on the radiator pipes.

The video performance *Meeting Point* (1978), also included in this exhibition, is another reminder that Iveković’s dissection of the art institution is not limited to the literal idea of the gallery space and its infrastructures but concerns the very idea of visual representation. The video was made several months before the Vancouver performance *Meeting Points*

INAUGURAZZIONE ALLA TOMMASEO OPENING AT THE TOMMASEO 1977



en Vancouver, y puede considerarse precursor de esta. En él, Iveković se coloca ante una pantalla de televisión en cuyo centro pinta un punto negro: un «punto de encuentro». Después, procede a reproducir en la pantalla un vídeo que la muestra bailando delante de una cámara estática, con un punto negro —otro punto de encuentro— pintado en la frente a modo de tercer ojo, o de ojo interior. Luego intenta detener la reproducción del vídeo en los momentos en los que el punto de su frente parece coincidir con el punto pintado en la pantalla, lo que, una vez más, terminará casi siempre en encuentro fallido. Ese desencuentro entre el aparato de representación y el objeto al que se dirige es, de hecho, uno de los temas recurrentes de la creación de Iveković desde los años setenta hasta hoy, y se inspira en sus lecturas de Walter Benjamin y John Berger de aquellos años. Sin embargo, como ocurre en sus series *Double Life* o *Tragedy of a Venus*, la línea entre «realidad» y «representación», o entre «realidad» y «arte», nunca acaba de trazarse con claridad. Todo lo que nos queda es la certeza de uno o más puntos de encuentro entre medio. Todo es *performance*, pero el corazón continúa latiendo.

and can be regarded as its precursor. In the video, Iveković comes before a TV screen and paints a black dot – a “meeting point” – at its center. She then uses this TV screen to play a video of herself dancing in front of a static camera, with a black dot – another meeting point – painted on her forehead, like a third, or inner eye. She then tries to pause the playback of the video in the moments when the dot on her forehead seems to meet the dot on the TV screen, which usually again ends as a missed encounter. This slippage between the apparatus of representation and its intended object has indeed been one of the recurring topics of Iveković’s art since the 1970s until today, and is inspired by her reading of Walter Benjamin and John Berger in the 1970s. However, just like in her series *Double Life* or *Tragedy of a Venus*, the line between “reality” and “representation,” or “reality” and “art” can never be clearly drawn. There is only the certainty of one or more meeting points in between. It’s all a performance, but the heart is still beating.

MEETING POINTS: EARLY PERFOR- MANCES



1

INAUGURAZZIONE ALLA TOMMASEO
OPENING AT THE TOMMASEO
1977

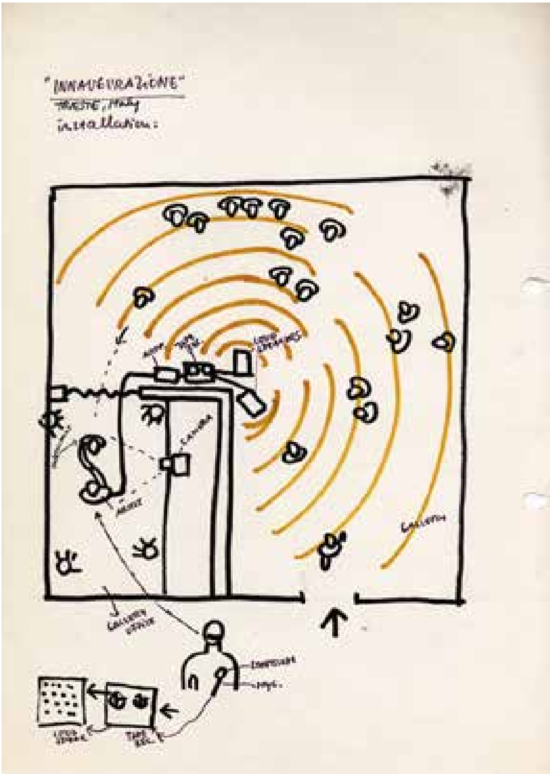
Durante la noche de la inauguración la artista está de pie en el pequeño despacho de la galería, con la boca cubierta con cinta adhesiva. Un altavoz reproduce el sonido del latido de su corazón por el espacio de la galería mientras, uno a uno, saluda a los visitantes. Su contacto con cada persona es fotografiado y un sonido específico marca el inicio de cada uno de estos encuentros. Al día siguiente las fotografías son colgadas en las paredes. Tras cada fotografía está colocada la cinta de audio correspondiente. Los visitantes pueden volver a reproducir las cintas en la galería durante la exposición.

Primer día: *performance*, 60 min aprox.
Segundo día: audioinstalación.
Galleria Tommaseo, Trieste,
5 de diciembre de 1977.

During the opening night the artist is standing in the gallery's small office space, her mouth sealed with adhesive tape. An amplifier transmits her heartbeat into the gallery area as she meets the visitors one by one. Her contact with each person is photographed and a special sound is produced to mark the beginning of each encounter. The following day the photographs are mounted on the walls. The corresponding audiotape is placed beneath each photograph. The audience can play the tapes back in the gallery during the exhibition.

First day: Performance 60 min. approx
Second day: Audio installation.
Galleria Tommaseo, Trieste,
December 5th, 1977.

SANJA IVEKOVIĆ













































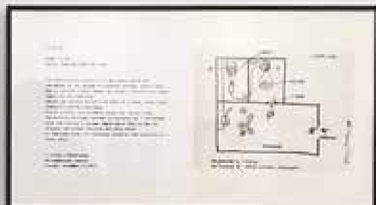
















2

INTER NOS
BETWEEN US
1978

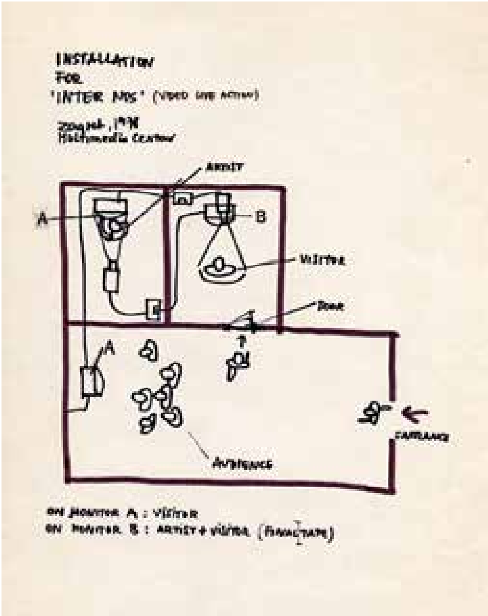
La instalación consiste en dos habitaciones conectadas por un circuito de televisión cerrado, sin conexión sonora, y un espacio de entrada en el que al público se le muestra una retransmisión en directo. A lo largo de toda la acción, la artista permanece encerrada en una de las habitaciones, oculta a los espectadores. Los visitantes entran uno a uno en la segunda habitación e interactúan con la artista a través de la pantalla, quien intenta provocar su reacción. Simultáneamente, la audiencia ve la imagen del participante a través de un tercer monitor.

Performance / instalación, 60 min.
Música: *Claro de Luna* de Débussy.
Producida por MultiMedia Centar, Zagreb, 1978.
MultiMedia Centar, Zagreb, 23 de diciembre de 1978.

The installation consists of two rooms connected by two closed TV circuits without an audio link, and an entrance space where a direct transmission takes place for the audience. During the entire action the artist is shut in the first room, invisible to the audience. Visitors enter the second room one at a time. A private dialogue develops between the visitor and the artist, as the artist interacts with the visitor's screen image, provoking their reaction. Concurrently, the audience receives only the participant's image.

Performance / Installation, 60 min.
Music: Débussy's *Clair de Lune*.
Produced by MultiMedia Centar, Zagreb, 1978.
MultiMedia Centar, Zagreb, December 23rd, 1978.

SANJA IVEKOVIĆ



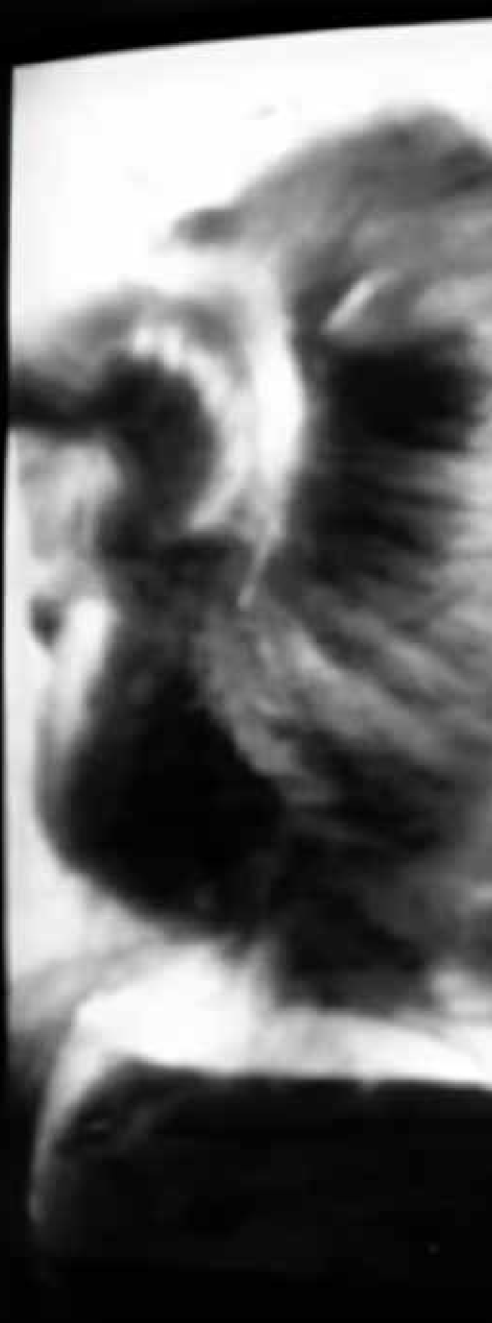














3

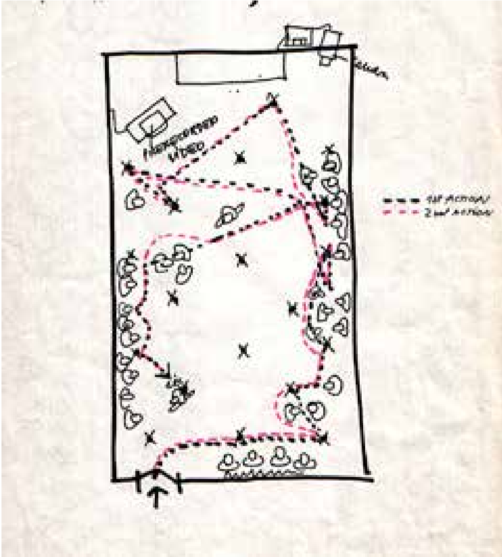
MEETING POINTS
1978

La *performance* se estructura en dos partes. El primer día la artista realiza una acción en la galería vacía. Antes de empezar, marca en el suelo 28 puntos que le sirven para orientarse. Su acción consiste en anticipar dónde se situará la audiencia y como se desarrollará la comunicación entre ellos. Esta acción es grabada en vídeo. Al día siguiente, un monitor colocado en la esquina de la galería empieza a reproducir el vídeo de la *performance* del día anterior en el momento en que da comienzo la nueva acción. Es ahí cuando la artista intenta transformar sus predicciones en realidad, es decir, repite la *performance* privada esta vez en presencia de la audiencia. Esta acción también es grabada en vídeo, con la cámara situada en el mismo lugar.

Performance, 23 min.
Vídeo en blanco y negro, sonido.
Producida por Western Front, Vancouver, 1978.
Western Front, Vancouver, 31 de octubre/1 de noviembre 1978.

The performance comprises two parts. On the first day the artist performed in an empty gallery. Before entering the space she marked the floor with 28 points, which served to help her orientation. Her action in the space corresponds to where she anticipates the audience will be and how communication between her and them will develop. The action is videotaped. The next day a monitor is placed in one corner of the gallery and a playback of the video begins at the same moment that the live action commences. Now the artist attempts to transform her anticipation into reality, i.e., she repeats her private performance in the presence of the audience. The action is videotaped with the camera remaining in the same position.

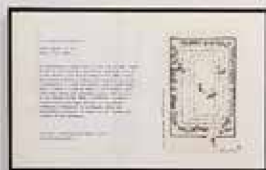
Performance, 23 min.
Video, B/W, sound.
Produced by Western Front, Vancouver, 1978.
Western Front, Vancouver, October 31st / November 1st, 1978.



















4

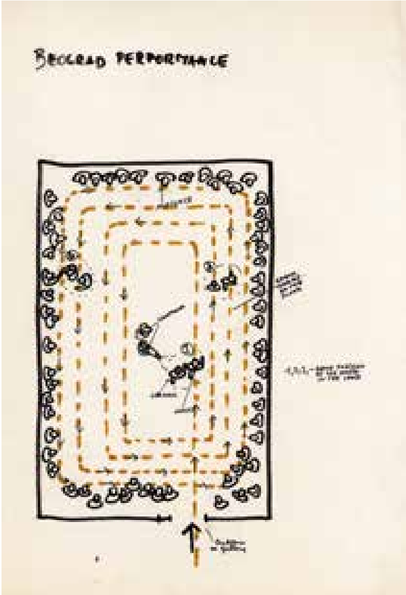
1. BEOGRADSKI PERFORMANS
1ST BELGRADE PERFORMANCE
1978

La *performance* comienza cuando la artista entra a la galería acompañada por el comisario de la muestra. Camina en círculos siguiendo el ritmo de la música. Con cada círculo que traza, la distancia física entre la audiencia y ella se reduce un metro, y la velocidad de su paso se ralentiza hasta que alcanza una posición en la que empieza a estrechar las manos de los espectadores y a presentarse con la ayuda del comisario. Después inicia una conversación con cada uno de los visitantes de la galería. Gradualmente desaparece como *performer*, mientras la acción sigue desarrollándose a partir de las acciones espontáneas de la audiencia.

Performance, 90 min.
Música: Blue Tango.
Studentski kulturni centar, Belgrado, abril, 1978.

The performance begins when the artist enters the gallery accompanied by the curator. She walks around in circles to the rhythm of the music. With each circle the physical distance between the audience and the artist is reduced by one metre and the walking speed slowed down until she reaches a position in which she starts shaking hands with each person and introduces herself with the help of the curator. After that she initiates a personal conversation with each visitor to the gallery. Gradually she disappears as performer, while the performance continues to depend on the spontaneous actions of the audience.

Performance, 90 min.
Music: Blue Tango.
Studentski kulturni centar (Students Culture Centre), Belgrade, April 1978.


BEOGRAD PERFORMANCE











5

MEETING POINT
1978

La artista baila al ritmo de la música frente a una cámara estática. Empieza la reproducción de una cinta de vídeo cuya imagen intenta detener en el momento en que uno de los puntos se sitúa sobre el otro. El vídeo juega con dos realidades diferentes: el espacio interno de la imagen televisiva y el espacio real del espectador. Los dos puntos son símbolos visuales que señalan la relación entre estos dos opuestos: el punto en la frente de la artista (signo del «ojo interno») y el otro colocado en el centro de la pantalla representando el «punto de vista externo».

Vídeo, B/N, sonido, 6 min.
Producido por Galleria del Cavallino, Venecia, 1978.
Zagouver Show, en Video Inn, Vancouver, 1978.

The artist dances to music in front of the static camera. She starts a playback of the tape trying to stop the video image at a moment when one dot covers the other. The video deals with two distinct realities: the inner space of the TV image and the actual space of a viewer. Two dots are used as visual symbols that point out the relationship between these two opposites: a dot on the performer's forehead (a sign of the "inner eye") and the other placed in the centre of the screen representing the exterior "point of view".

Video, B/W, sound, 6 min.
Produced by Galleria del Cavallino, Venice, 1978.
Zagouver Show, in Video Inn, Vancouver, 1978.















6

GALLERY GUIDE
1978

A la entrada de la galería vacía, cuatro *Walkmans* (con auriculares y una cinta que contiene la guía de la galería –«*gallery guide*»– leída por la artista en francés e inglés) están colocados sobre una pequeña peana. Los visitantes recorren la galería vacía mientras escuchan la pista de audio grabada por la artista.

Audioinstalación.
Powerhouse, Montreal, 1979.

At the entrance to the empty gallery, four Walkmans (with earphones and tapes containing the "gallery guide" read by the artist in French and English) are placed on a small plinth. Visitors walk through the empty gallery while listening to the recorded audio track.

Audioinstallation.
Powerhouse, Montreal, 1979.

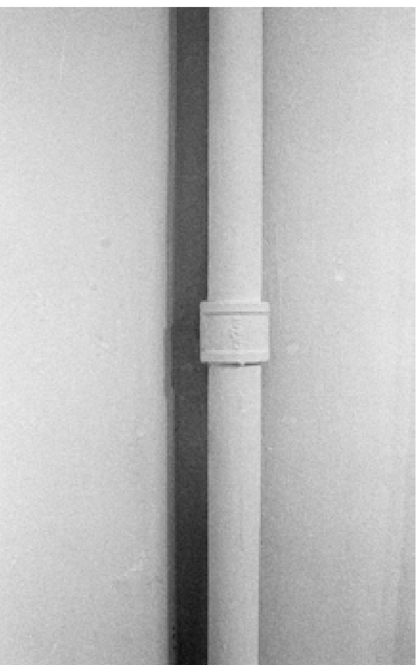


















GALLERY
GUIDE

TUESDAY—FRIDAY 12-5 p.m.

SATURDAY 12-6



Sanja Iveković

Zagreb, 1949

El trabajo de Sanja Iveković ha sido expuesto internacionalmente de forma individual en numerosas muestras como «Structures of Solidarity» en la galería 1 Mira Madrid, Madrid, en 2019; «What do Women Want? Before or After?» en la galería espaivisor, Valencia, en 2017; «The Disobedient (Neposlušni/e)» en Galerija SC, Zagreb, en 2012; «Visages du Langage» en el Mac/Val, Vitry-sur-Seine, en 2012; «Waiting for the Revolution» en el Mudam, Luxemburgo, en 2012; «Sweet Violence» en el MoMA, Nueva York, en 2011; «Urgent Matters» en BAK Utrecht y el Van Abbemuseum en Eindhoven en 2009; y «General Alert» en el Kölnischer Kunstverein, Colonia, en 2007, entre muchas otras. Además, ha participado en importantes exposiciones colectivas entre las que se encuentran «Promises from the Past» en el Centro Pompidou, París, en 2012; «Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe» en la Zacheta National Gallery of Art, Varsovia, en 2010;

Sanja Iveković's work has been exhibited in numerous international solo shows such as "Structures of Solidarity" at Gallery 1 Mira Madrid, Madrid, in 2019; "What do Women Want? Before or After?" at Gallery espaivisor, Valencia, in 2017; "The Disobedient (Neposlušni/e)" at Galerija SC, Zagreb, in 2012; "Visages du Langage" at Mac/Val, Vitry-sur-Seine, in 2012; "Waiting for the Revolution" at Mudam, Luxembourg, in 2012; "Sweet Violence" at the MoMA, New York, in 2011; "Urgent Matters" at BAK Utrecht and the Van Abbemuseum in Eindhoven in 2009; and "General Alert" at the Kölnischer Kunstverein, Cologne, in 2007, among many others. She has also participated in important group exhibitions which include "Promises from the Past" at the Centre Pompidou, Paris, in 2012; "Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe" at Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, in 2010; "After the Wall: Art in Post-

«After the Wall: Art in Post-Communist Europe» en el Ludwig Museum, Budapest, en el 2000; y varias exposiciones en la Generali Foundation en Viena entre 2000 y 2005.

Iveković ha presentado su trabajo en bienales internacionales como la 38 Bienal Internacional EVA en Limerick (Irlanda) en 2018; la Documenta de Kassel 8, 11, 12, 13 y 14, en 1987, 2002, 2007, 2012 y 2017, respectivamente; la Bienal de Kiev (Ucrania) en 2015; la Bienal de Gwangju (Corea del Sur) en 2010; y la Bienal de Estambul en 2009 y 2007. Sus obras han ganado premios en festivales de cine y vídeo, entre los que se incluyen los de Locarno y Montreal, y grandes instituciones internacionales como el MoMA, la Michigan State University, el Museo Reina Sofía en Madrid, el Pompidou, el Van Abbemuseum, la TATE en Londres, el MACBA en Barcelona, la National Gallery en Canada y el MUMOK en Viena, entre otras, tienen obras de Iveković en sus colecciones. Además, la artista es fundadora y moderadora de una larga lista de iniciativas políticas y sociales como Electra – The Women's Art Centre, y el Centre for Women's Studies en Zagreb.

Communist Europe" at the Ludwig Museum, Budapest, in 2000; and several shows at the Generali Foundation in Vienna between 2000 and 2005.

Iveković has presented her work in international biennials like the 38 International EVA Biennial in Limerick (Ireland) in 2018; the Kassel Documenta 8, 11, 12, 13 and 14, in 1987, 2002, 2007, 2012 and 2017, respectively; the Kiev Biennial (Ukraine) in 2015; the Gwangju Biennial (South Korea) in 2010; and the Istanbul Biennial in 2009 and 2007. She has won prizes at film and video festivals, including those in Locarno and Montreal, and large international institutions such as the MoMA, the Michigan State University, the Museo Reina Sofia in Madrid, the Pompidou, the Van Abbemuseum, the TATE in London, the MACBA in Barcelona, the National Gallery in Canada and the MUMOK in Vienna, among others, feature her works in their collections. Furthermore, Iveković is the founder and facilitator of a large number of social and political initiatives including Electra – The Women's Art Centre, and the Centre for Women's Studies in Zagreb.

La exposición ***MEETING POINTS: Early performances*** se centra en una serie de performances, vídeos y acciones llevados a cabo por **Sanja Iveković** entre los años 1977 y 1979, en los que establecía una estructura relacional entre artista/obra/espacio y audiencia. El título de la muestra, *Meeting Points*, resulta particularmente oportuno, pues subraya el papel de la relacionalidad como hilo conductor de las piezas seleccionadas, un sentido que podría ampliarse para abarcar toda la práctica creativa de la artista en la década de los setenta, y hasta su trabajo actual. La obra de Iveković aspira, básicamente, a establecer relaciones y detectar puntos de tensión y convergencia entre diversas prácticas sociales y estéticas y sus actores. A través de estas líneas intentaré resaltar la especificidad de las obras seleccionadas para esta exposición, pero contextualizándolas, al mismo tiempo, dentro de la evolución de la práctica artística iniciada por Iveković tras licenciarse en la Academia de Bellas Artes de Zagreb.

The exhibition ***MEETING POINTS: Early performances*** focuses on a series of performances, videos and actions that **Sanja Iveković** made between 1977 and 1979, and in which she established a relational structure between the artist/artwork/artspace and the audience. The exhibition's title, *Meeting Points*, works well to foreground this relationality as a common thread of the selected works, but it could also be expanded to encompass the artist's entire practice during the 1970s, and even until today. Iveković's work is fundamentally concerned with establishing relations and detecting points of tension and convergence between various social and aesthetic practices, and their actors. The task of this essay will thus be to both highlight the specificity of the works selected for this exhibition and at the same time situate them within the development of Iveković's practice during the 1970s, since her graduation from the Zagreb Academy of Fine Arts.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
cicus
Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla

